



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Transfer kulturowy w przekładzie dramatów na scenę : tradaptacje Jatindera Vermy

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2019). Transfer kulturowy w przekładzie dramatów na scenę : tradaptacje Jatindera Vermy. "Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura" (Nr 39, z. 2 (2019), s. 69-86), doi 10.31261/errgo.7647



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Transfer kulturowy w przekładzie dramatów na scenę: tradaptacje Jatindera Vermy

Francuscy i niemieccy literaturoznawcy Michel Espagne i Michael Werner wprowadzili pojęcie „transferu kulturowego” (*transferts culturels*, *Kulturtransfer*, *cultural transfer*) do nauk humanistycznych w latach osiemdziesiątych XX wieku¹. Badacze zakwestionowali dominujące w ich dziedzinie tradycyjne studia porównawcze i zaproponowali namysł nad kulturowym przemieszaniem (hybrydyzacją) i przenikaniem (interpenetracją)². Espagne zasugerował przemysłenie na nowo związku między centrum i peryferium, między wpływem i dominacją, ponieważ uważał, że jest to kluczowe dla zrozumienia historii procesu kolonizacji jako procesu obustronnego wpływu aniżeli jednostronnej dominacji i stłumienia³. Proces oddziaływania zachodzi zawsze w obie strony i jest kreatywny. Espagne argumentował: „Kolonie wpływały na metropolię, która eksportowała żywność i materiały. A materialna i duchowa kultura kolonizatorów zmieniała się nieuchronnie pod wpływem kultury lokalnej”⁴. Jednakże, co istotne, celem badań nad transferem kulturowym nie jest porównywanie podobnych zagadnień czy poszukiwanie różnic, ale badanie procesów przemiany kultury pod wpływem recepcji nowych treści⁵. W przypadku transferu kulturowego każda rzecz, ujmując to zagadnienie najogólniej (idzie tu o przemieszczanie się ludzi, koncepcji, systemów prawnych, idei, przedmiotów materialnych, terminów itp.), nie tylko zostaje przeniesiona do nowego kontekstu, ale przede wszystkim nabiera nowe-

1. Michel Espagne, Michael Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.*, „Francia”, 1985, nr 13, s. 502–510. Zob. Dominik Pick, *Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza*, w: *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, red. Mirosława Zielińska, Marek Zybura, Centrum Willy’ego Brandta, Wrocław 2013, s. 253–255.

2. Michel Espagne, *What Is Cultural Transfer?* <<https://eu.spb.ru/en/news/14094-what-is-cultural-transfer>> (06.06.2017).

3. Espagne, *What Is Cultural Transfer?*...

4. Espagne, *What Is Cultural Transfer?*...

5. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 258.

go znaczenia. Kulturowa wymiana to *nie* cyrkulacja wiedzy, idei takimi, jakie są w środowisku oryginalnym, ale *ich* niekończąca się reinterpretacja na nowo i nadawanie im nowych znaczeń w odmiennym kontekście kulturowym⁶. Zatem należy podkreślić, jak słusznie zauważa Dominik Pick, że transfer kulturowy „nie jest pojęciem tożsamym z wymianą kulturową. Oznacza on bowiem przyjęcie odmiennej perspektywy, zgodnie z którą czynnikiem umożliwiającym transfer jest nie siła oddziaływania kultury obcej, z której czerpane są nowe treści kulturowe, ale *gotowość do recepcji tych treści w kulturze przyjmującej*”⁷. Dla dalszych rozważań niezwykle istotna i trafna jest końcowa obserwacja Picka, która w kontekście szczegółowych analiz transferu kulturowego w teatrze jest potwierdzana przez wielu badaczy (na przykład Erikę Fischer-Lichte, Sirkku Aaltonen, a także w moich badaniach przedstawień Jatindera Vermy), a mianowicie obserwacja, iż dla udanego transferu kulturowego kluczowa jest gotowość kultury docelowej do przyjęcia nowych wartości.

Również Hans-Jürgen Lüsebrink podejmuje kwestię transferu kulturowego, wyróżniając w tym procesie trzy etapy: (1) „procesy selekcji” (wybór koncepcji, idei etc., które mogą zostać przeniesione do innej kultury; (2) „procesy transmisji” (osoby lub instytucje pośredniczące w przekazie danych wartości; w ujęciu Espagne’a i Wernera byli to tzw. *Vermittler* – pośrednicy, na przykład tłumacze, artyści, podróżnicy); (3) „procesy recepcji” (docelowa akulturacja, naśladowanie lub transformacja przekazanych wartości)⁸. Według Joanny Jabłkowskiej najważniejszy jest ten trzeci etap przyswajania nowych idei czy koncepcji. Badaczka uważa, że transfer kulturowy najczęściej dotyczy obszarów punktowych (na przykład teatru), a nie całej kultury danego obszaru językowego⁹.

Obecnie idea transferu kulturowego przeniknęła do innych nauk i – zgodnie z założeniami Espagne’a i Wernera – jej pierwotne znaczenie uległo modyfikacji w nowych kontekstach kulturowych¹⁰, na przykład koncepcja ta została twórczo rozbudowana w manifeście mobilności kulturowej przez Stephena Greenblatta

6. Espagne, *What Is Cultural Transfer?*.... (podkreślenie – A.A.P.).

7. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 254 (podkreślenie – A.A.P.).

8. Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Problemfeld der Kulturwissenschaften*, s. 28–29, cyt. za: Joanna Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*, w: *TEATR – LITERATURA – MEDIA. O polsko-niemieckich oddziaływaniach w sferze kultury po 1989 roku*, red. Małgorzata Leyko, Artur Pełka, Primum Verbum, Łódź 2013, s. 35–36.

9. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*..., s. 38.

10. Zasadniczym założeniem Espagne’a i Wernera było to, że nowe treści nie są przyswajane automatycznie w niezmienionej formie, ale zostają dopasowane do kultury, która je przyjmuje. Taki właśnie proces miał miejsce w przypadku wprowadzonego przez nich terminu *Kulturtransfer* (Espagne, Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert*..., s. 505, cyt. za: Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 257).

jako *globalna mobilność* ludzi, słów, pojęć, obrazów, zwierząt, dóbr materialnych, pieniędzy, broni etc.¹¹. Greenblatt, podobnie do Espagne'a, zaznacza, że mobilność kulturowa związana jest z reinterpretacją przenoszonych idei (historycznych postaci, narracji, symboli, ceremonii etc.)¹². Jednak badacze zauważają, że transfer kulturowy nie jest nowym zjawiskiem (choć samo pojęcie i studia na mobilnością już tak). Na przykład Erika Fischer-Lichte (w studiach nad teatrem interkulturowym)¹³, jak i Greenblatt (w badaniach na mobilnością narracji)¹⁴ nawiązują do idei *Weltliteratur* J.W. Goethego, literatury światowej, którą poeta definiował jako nieustanny proces wymiany zachodzący przez granice narodów i kultur. I choć, jak zaznacza Greenblatt, ta koncepcja może się dziś wydawać wyświechtana a nawet absurdalna (po dwustu latach ciągłych wojen, przelewu krwi i nienawiści), to jednak trzeba zauważyć, że była ona oparta na „niezwykłym wglądzie w napięty proces, w którym teksty, obrazy, artefakty i idee są przemieszczane, kamuflowane, tłumaczone, transformowane, adaptowane i wyobrażane na nowo przez nieprzerwaną i kreatywną pracę kultury”¹⁵. Wiedeński socjolog Lutz Musner rozumie studia nad transferem kulturowym jako badania nad procesami wymiany i hybrydyzacji¹⁶. I takie szerokie rozumienie tego zagadnienia przyjmuję w niniejszej analizie przekładu dramatu na scenę w teatrze interkulturowym na przykładzie tradaptacji Jatindera Vermy.

Przekład dramatu

Tłumaczenie jest jedną z form wspomagającą transfer kulturowy, a przekład dla sceny sprzyjał propagowaniu nowych idei¹⁷. Dominik Pick słusznie zauważa,

11. Stephen Greenblatt, *Cultural Mobility: An Introduction*, w: *Cultural Mobility: A Manifesto*, red. Stephen Greenblatt, Cambridge UP, Cambridge 2010, s. 1.

12. Greenblatt, *Cultural Mobility...*, s. 13.

13. Erika Fischer-Lichte, *Interculturalism in Contemporary Theatre*, w: *Intercultural Performance Reader*, red. Patrice Pavis, Routledge, London–New York 1996, s. 28.

14. Greenblatt, *Theatrical Mobility*, w: *Cultural Mobility: A Manifesto...*, s. 75–95.

15. Greenblatt, *Cultural Mobility...*, s. 4.

16. Lutz Musner, *Kultur als Transfer: Ein regulationstheoretischer Zugang am Beispiel der Architektur*, w: *Ent-grenzte Räume: Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, red. Helga Mitterbauer et al., Passagen Verlag, Vienna 2005, s. 173–193 („procesy wymiany i przyswajania między kulturami, które rozwijają się w sposób arbitralny, subwersywny i niejednoznaczny, i które są opisywane przy użyciu terminów »kreolizacja«, »hybrydyzacja«, »przepływy kulturowe«. [...] Terminy te wskazują na zmianę z lokalnego na mobilny paradygmat pojęcia kultury, jako metaforę »świata w ruchu« [...], aby opisać globalną wymianę idei i ideologii, ludzi i dóbr materialnych, obrazów i informacji medialnych, software i hardware”, s. 173).

17. Zob. Ewa Bał, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru. Śladami Arlekina i Pulcinelli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017; Sirkku Aaltonen, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon 2000.

że translacja jest istotnym ogniwem transferu kultury, „bowiem tłumaczenie z jednego języka na drugi prowadzi niekiedy do zmiany znaczenia danego terminu. Ma to znaczenie szczególnie w przypadku transferu idei oraz wiedzy”¹⁸. Trudności przekładu dramatu wynikają z jego amfibiczności, czyli podwójnego statusu ontologicznego: jako tekstu w książce i sztuki na scenie¹⁹. Teoretycy przekładu są zgodni, że tłumaczenie dramatu (chodzi tu o dramat przeznaczony do realizacji scenicznej) różni się od przekładu poezji czy prozy. Jest wiele aspektów tej odmienności, którą charakteryzują między innymi kategorie inscenizacyjności (*performability*)²⁰, wypowiedalności (*speakability*) i grywalności (*playability*).

Jako pierwsza na specyfikę przekładu dramatu zwróciła uwagę Susan Bassnett, skupiając się przede wszystkim na jednym aspekcie – „inscenizacyjności” (*performability*) w znaczeniu potencjału teatralnego tekstu²¹. Tekst dramatyczny jest rozumiany jako zbiór znaków wśród których, w odróżnieniu od tekstu teatralnego, dominują znaki werbalne, a którego struktury implikują znaki niewerbalne²². A zatem w każdy tekst dramatyczny wpisana jest nieskończona liczba realizacji teatralnych i zachowanie tej otwartej potencjalności to wyzwanie dla tłumacza.

18. Pick, *Czym jest transfer kultury?*..., s. 258. Na istotną rolę tłumaczy w procesie transferu kulturowego wskazuje również Joanna Jabłkowska, zob. Jabłkowska, *Transfer kulturowy czy po prostu kontakty?*..., s. 34–35.

19. Zob. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage*..., s. 33–34; Ewa Bał, „Jak działać przekładami?” *O tłumaczeniu tekstów dla teatru*, „Przekładaniec”, 2016, nr 31/2015, s. 36–38.

20. Termin „performability” w kontekście przekładu dramatu nie ma ustalonej wersji tłumaczenia na język polski. Na przykład tłumaczono go jako „performatywność” w: Bał, „Jak działać przekładami?”..., s. 31–54; lub jako „teatralność” w: Monica Randaccio, *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu*, przeł. Aleksandra Kamińska, „Przekładaniec”, 2016, nr 31/2015, s. 9–30. Jednak obie formy są już terminami stosowanymi w humanistyce (zob. Doris Bachmann-Medick, *Performative Turn*, w: *Cultural Turns*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 2012, s. 119–166 oraz Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. Sławomir Świontek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo, Wrocław et al. 2002, hasło *teatralność*, s. 547). Dlatego też w tekście proponuję nową formę dla tego terminu – *inscenizacyjność*.

21. Susan Bassnett-McGuire, *Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance*, w: *Literature and Translation*, red. J. S. Holmes et al., Acco, Leuven 1980, s. 161–176. Bassnett podejmowała problem inscenizacyjności dramatów (*performability*) wielokrotnie, przy czym zmieniała swoje stanowisko wobec istoty tej kategorii w opisie przekładów na scenę (zob. m.in. Susan Bassnett, *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, red. Theo Hermans, New York 1985; Susan Bassnett, *Translation for the Theatre. The Case against Performability*, „TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction. Studies in the Text and Its Transformations”, 1991, t. 4, nr 1; Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth*, w: *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, red. Susan Bassnett, André Lefevere, 1998.

22. Sophia Totzeva, *Realizing Theatrical Potential: The Dramatic Text in Performance and Translation*, w: *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, red. Jean Boase-Beier, Michael Holman, St. Jerome Publishing, Manchester 1999, s. 81.

Przekład w teatrze interkulturowym

W przypadku przekładów dla teatru interkulturowego akcentuje się w pierwszym rzędzie transfer kulturowy, a dopiero potem inscenizacyjność przełożonych tekstów. Jednak rozpoczniemy od zdefiniowania teatru interkulturowego. Patrice Pavis określa ten typ teatru na zasadzie odróżnienia go od teatru transkulturowego, ultrakulturowego czy metakulturowego. Dla francuskiego badacza teatr interkulturowy zasadza się na wymianie czy obopólnym wpływie praktyk teatralnych (sposobów gry aktorskiej, *mise en scène*, scenicznych adaptacjach „obcego” materiału)²³. Taka wymiana określana przez Pavis’a „wymianą nowego typu” rozbija „koncepcję scenicznej transpozycji wcześniej istniejącego tekstu literackiego i jest oparta na heterogeniczności materiałów i niemożliwości zachowania podziału między tekstem, muzyką, pieśniami, gestykulacją i tańcem”²⁴. Zatem teatr interkulturowy sensu stricto tworzy przedstawienia o hybrydowej formie opartej na mniej lub bardziej świadomym i chętnym mieszanii tradycji scenicznych wywodzących się z odmiennych stref kulturowych²⁵. Taki teatr tworzą na przykład Julie Taymor, Maurice Pinder, Peter Brook, Eugenio Barba i Rober Lepage²⁶.

Jak zauważył Pavis, w teatrze interkulturowym nie transponuje się wcześniej napisanych tekstów i dlatego możemy zaobserwować ewolucję podejścia do przekładu dramatu. Podobnie sądzi Erika Fischer-Lichte, dla której przekład pełni odmienną funkcję niż w teatrze tradycyjnym, określaną przez badaczkę mianem „produktywnej recepcji” (*produktive reception*). Nie chodzi tutaj o transfer elementów obcych, ale o dostosowanie ich do kultury przyjmującej:

Punktem wyjścia dla przedstawień interkulturowych nie jest zainteresowanie obcym – obcy teatr czy obca kultura, z której pochodzi – ale raczej specyficzna sytuacja w kulturze przyjmującej lub specyficzny problem wywodzący się z teatru rodzimego²⁷.

Innymi słowy przedstawienie interkulturowe „produktywnie przyjmuje” elementy obcych tradycji teatralnych i kultur według problemu, który leży w punkcie wyj-

23. Patrice Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*, w: *Intercultural Performance Reader...*, s. 2.

24. Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 2.

25. Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 8.

26. Pavis wyróżnia jeszcze pięć innych typów teatru, które realizują projekt interkulturalizmu w szerszym pojęciu: teatr multikulturowy, kulturowy kolaż, teatr synkretyczny, teatr postkolonialny i teatr „czwartego świata” (Pavis, *Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?*..., s. 9–10).

27. Erika Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation*, w: *The Dramatic Touch of Difference*, red. Erika Fischer-Lichte, Josephine Riley, Michael Gissenwehrer, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990, s. 283.

ściowym danej grupy teatralnej. A zatem celem nie jest przybliżenie czy zaznajomienie widowni z obcą tradycją, ale transformacja w mniejszym lub większym stopniu, obcej tradycji według nowych warunków specyficznych dla danej strefy recepcji²⁸. Stąd interkulturowe przedstawienia oparte na „produktywnej recepcji” wywołują jakościową zmianę w teatrze, odbudowując (*renovate*) go na wielu poziomach²⁹. Obcy tekst inicjuje zmiany w tradycji rodzimej, przemieniając ją z wyłącznie reproduktywnej na produktywną, a przez to ją rewitalizuje i dopasowuje do zmienionego kontekstu społecznego³⁰. Takie procesy obserwujemy w przypadku produkcji azjatyckiego teatru (Tara Arts) Jatindera Vermey, co zostanie pokazane w dalszej części tekstu.

Nawiązując do ustaleń Fischer-Lichte, Sirkku Aaltonen zauważa, że każde tłumaczenie inherentnie zawiera w sobie „produktywną recepcję”, ponieważ jest „fundamentalnie etnocentryczne”³¹. W przypadku przekładu dramatu, obcy element nie jest podstawową inspiracją zwrotu ku obcym kulturom. Raczej zainteresowanie jest motywowane korzyściami, jakie płyną dla rodzimego teatru z takiej wymiany³². Jak udowadnia Aaltonen, selekcja tekstów nie jest przypadkowa i nie zachodzi w izolacji. Wybierane bowiem są tylko te teksty, które mogą wpisać się w aktualny dyskurs społeczny wspólnoty przyjmującej. Obcy tekst jest postrzegany jako wymagający korekty, nawet do tego stopnia, że staje się nową kreacją prze-pisaną (*re-written*) z perspektywy systemu docelowego. Analizy Fischer-Lichte i Aaltonen potwierdzają twierdzenie Picka, wspomniane na początku niniejszego szkicu, o warunku koniecznym umożliwiającym transfer kulturowy – o gotowości kultury docelowej do przyjęcia nowych treści.

Sposób, w jaki teksty teatralne są tłumaczone i wykorzystywane do produkcji przedstawień, obrazuje stosunek do inności. Może to być bunt przeciwko hierarchicznemu postrzeganiu kultur, ale również przeciwko hierarchicznie uporządkowanym systemom³³. Adaptacja może także ukazywać zróżnicowane stopnie lekceważenia wobec obcego pochodzenia tekstu jako protest przeciwko uznanym modelom narzucanym poza kontrolą jednostki. Ponadto, jak pisze Aaltonen, adaptacja dostarcza systemowi teatralnemu sposobu na uniknięcie usankcjonowanych teatralnych praktyk, ale nie w formie otwartego buntu, lecz niepostrzeżenie i w obrębie przyjętych ram społecznych dla takich zjawisk³⁴. Taką właśnie formę kontestacji zastanych praktyk teatralnych przeprowadził

28. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 283.

29. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 285, 287.

30. Fischer-Lichte, *Staging the Foreign as Cultural Transformation...*, s. 283.

31. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 49.

32. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 49.

33. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 95.

34. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 95.

Jatinder Verma, wprowadzając nową formułę teatralną, tak zwany *Binglish* oraz przekształconą adaptację czyli tradaptację.

Koncepcje Vermy: Binglish i tradaptacja

Podobnie do Pavisa, Jatinder Verma wskazuje na wielość terminów dla określenia współczesnego teatru (multikulturowy, międzykulturowy (*cross-cultural*), intrakulturowy), jednak żaden z nich nie opisywał w pełni działań grupy teatralnej Tara Arts, którą obydwaj kierowali. Dlatego też Verma zaproponował inną nazwę, która wyrażała nową formułę estetyczną, tzw. *Binglish*, na oznaczenie przedstawień z udziałem azjatyckich lub czarnoskórych aktorów i wyprodukowanych przez niezależne zespoły teatralne działające w tych społecznościach³⁵. Celem takiej praktyki teatralnej jest prowokacja lub wyzwanie rzucone zastanym dominującym konwencjom na brytyjskiej scenie (tak jak przedstawiała to Aaltonen³⁶). Samo słowo *Binglish* ma opisywać formę mówionego angielskiego używanego przez Azjatów w Wielkiej Brytanii, ale także pewien proces: życie społeczności azjatyckich i czarnoskórych na Wyspach jest z oczywistych względów „nie całkiem angielskie” („not-quite English”)³⁷, ale w równej mierze charakteryzuje się dążeniem, aby „być angielskie” („to be English”)³⁸. I to właśnie ta ambiwalencja, zdaniem Vermy, stanowi wyróżniającą cechę wspomnianych mniejszości i dlatego została przyjęta jako wyróżnik nowej praktyki teatralnej³⁹. Produkcje *Binglish* posiadają cztery charakterystyczne cechy: po pierwsze, perspektywa „outsidera”, ponieważ społeczności marginalne partycypują w brytyjskiej kulturze w odmienny i ambiwalentny sposób. Po drugie, sposób wykorzystania „innych tekstów”. Przez „inne teksty” Verma rozumie szeroką gamę tekstów europejskich i ich adaptacje, nowe teksty tworzone przez azjatyckich i czarnych pisarzy oraz teksty z Azji i Afryki. Ich „inność” zasadza się na prowokacji. Słowa „prowokacja” / „prowokować (*provoke*)” Verma używa w wielu znaczeniach: stymulować, irytować, ekscytować i rozwścieczać. W takim wielopoziomowym rozumieniu

35. Jatinder Verma, *The Challenge of Binglish: Analysing Multi-Cultural Performance*, w: *Analysing Performance: A Critical Reader*, red. Patrick Campbell, Manchester UP, Manchester 1996, s. 194.

36. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 47–90.

37. Zob. Jatinder Verma, *Binglish: A Jungli Approach to Multi-Cultural Theatre*, address before the Standing Conference of University Drama Departments (SCUDD), Scarborough, 19–21 April 1996 <<https://www.tara-arts.com/articles/binglish-a-jungli-approach-to-multi-cultural-theatre>> (17.06 2017).

38. Verma, *The Challenge of Binglish...*, s. 194.

39. Praktyka ta stosowana najpierw przez Vermę w teatrze Tara Arts została przejęta przez inne grupy teatralne, m.in. Tamashę, Black Theatre Company, Talawę.

prowokacja ma prowadzić do innych sposobów percepcji i re-interpretacji klasyków⁴⁰ (co pokażę w dalszej części eseju na przykładzie sztuki *Tartuffe* Moliera). Kolejnym aspektem produkcji Bilingual jest „flirtowanie z językiem angielskim”⁴¹ i wprowadzenie językowej heteroglosji. Verma uważa ten aspekt wielojęzyczności dramatu za konstytutywny dla przedstawień typu *Bilingual*:

Langue [...] oznacza język, akcent i sposób mówienia. I to właśnie te odmiany *langue* angielska publiczność musi negocjować w produkcjach Bilingual. Te negocjacje *langue* są, w moim przekonaniu, cechą definiującą Bilingual – w podwójnym znaczeniu tego terminu: jako formy języka i specyficznej praktyki teatralnej. [...] Publiczność jest konfrontowana z poszerzonym doświadczeniem dźwiękowym (*auditory experience*), a przez implikację stawia się im wyzwanie [...] do przywyknięcia do szerszego zakresu dźwięków (*auditory range*). Te odmiany *languages* – karaibski, hindi, pendżabski, gudżarati, urdu, bengalski, tamilski, ghański, nigeryjski, somalijski – są częścią lingwistycznej mapy współczesnej Brytanii: nie można przypuszczać, że zabraknie ich na brytyjskiej scenie⁴².

Ostatni komponent to sposób prezentacji: produkcje należące do nurtu *Bilingual* wykorzystują obrazowanie i inne formy ekspresji scenicznej z kręgu pozaeuropejskiego, stawiając tym samym wyzwanie dominującym konwencjom brytyjskiej sceny: realistycznej i naturalistycznej. Tara Arts czerpie przede wszystkim z klasycznej indyjskiej estetyki (traktat na temat teatru, tańca i muzyki *Bharata Natjaśastra* spisany w 400 roku n.e.)⁴³. *Bharata* wyróżnia cztery konstytutywne elementy teatru: Abhinaya – gest (który zawiera także ruch), Vacikam – mowę (która zawiera także muzykę), Aharayam – kostium (który zawiera makijaż) i Sattvikam – umysł (który zawiera emocje)⁴⁴. Zastosowanie tych komponentów prowadzi do podważenia dominacji wszechobecnego w europejskiej tradycji słowa mówionego, a zamiast niego wprowadza gest i muzykę. Verma podkreśla, że w proponowanej przez niego estetyce teatralnej „gest jest mową, tak samo jak fraza muzyczna – zdaniem lub upływem czasu”⁴⁵.

Produkcje nurtu *Bilingual* są szczególną odmianą teatru interkulturowego⁴⁶, który „flirtuje z »angielskością«”, co prowadzi twórców, jak i publiczność ku

40. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 195–196.

41. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 197.

42. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 198.

43. Inne zespoły teatralne nurtu Bilingual czerpią z innych tradycji (np. Tamasha, White Talawa, Black Theatre Cooperative wykorzystują afrykańską i karaibską muzykę, formy ruchu i rytuału), ale świadczą o to wspólnej tendencji łączącej te grupy.

44. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 199.

45. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 199.

46. Zob. Jatinder Verma, *Bilingual: A Jungli Approach to Multi-Cultural Theatre*, „Studies in Theatre Production”, 1996, t. 13, nr 1, s. 92.

udziałowi w ciągłych negocjacjach między znanym i obcym, między rodzimym i obcym. I ten „flirt”, według Vermy, jest odbiciem współczesnej ambiwalentnej pozycji nowych Brytyjczyków (Azjatów i czarnoskórych) na Wyspach, jak i postaw Anglików wobec nich⁴⁷.

Asian Tara Arts Theatre Company

Dla zilustrowania transferu kulturowego i funkcji przekładu w teatrze interkulturowym wybrałam tradaptację zrealizowaną przez mniejszościowy teatr – Asian Tara Arts Theatre Company, pracujący pod kierunkiem Jatindera Vermy. Powracając do koncepcji Espagne’a i Wenera, aby transfer kulturowy zaistniał potrzebni są pośrednicy (*Vermittler*)⁴⁸; badacze wyróżnili w tym kontekście migrantów, jako szczególnie efektywnych. Takim niezwykle skutecznym pośrednikiem okazał się Jatinder Verma, mówiący sam o sobie, że jest człowiekiem „przetłumaczonym” (a „translated man”) (urodził się w Tanzanii, jego rodzice wyemigrowali z Indii do Kenii, potem do Anglii⁴⁹). Verma rozumie słowo „trans-lation” dosłownie jako „prze-niesienie” (w jego przypadku z Afryki do Anglii; a w przypadku jego aktorów – z innych kultur i języków do kultury i języka angielskiego⁵⁰), stąd też postrzega on siebie właśnie w kategorii łącznika, który przenosi swoje pomysły i wrażliwość teatralną na grunt innej dominującej wrażliwości na Wyspach⁵¹. Grupa teatralna Asian Tara Arts Theatre Company rozpoczęła swoją działalność w 1976 roku jako forma reakcji na zabójstwo na tle rasowym pakistańskiego nastolatka, Gurdip Singh Chaggara⁵². Spotkania zainicjował Jatinder Verma. Początkowo Tara Arts eksplorowała trzy przestrzenie, które nawzajem się przenikały i kształtowały; wschodnio-afrykańską, indyjską i angielską (m.in. w produkcjach *Yes*,

47. Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 201.

48. Espagne, Werner, *Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert...*, s. 506 i nn. Na szczególną rolę pośredników (w znaczeniu zarówno osób, jak i instytucji) w udanym procesie transferu kulturowego wskazują Mirosława Zielińska i Marek Zybura we *Wstępie* do: Mirosława Zielińska, Marek Zybura, red., *Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*, Centrum Willy’ego Brandta, Wrocław 2013, s. 10–11, 14.

49. Dominic Hingorani, *British Asian Theatre: Dramaturgy, Process, and Performance*, Palgrave Macmillan, London 2010, s. 18.

50. Jatinder Verma, *Sorry, No Saris!*, w: *Theatre in a Cool Climate*, red. Vera Gotlieb, Colin Chambers, Amber Lane Press, Oxford 1999, s. 193.

51. Jatinder Verma, *Cultural Transformation*, w: *Contemporary British Theatre*, red. Theodore Shank, Macmillan, London 1994, s. 57.

52. Jatinder Verma, J. Verma at the Manchester University Drama Department, w: *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*, red. Maria M. Delgado, Paul Heritage, Manchester UP, Manchester 1996, s. 284. Graham Ley, *Theatre of Migration and the Search for a Multicultural Aesthetic: Twenty Years of Tara Arts*, „New Theatre Quarterly”, 1997 (Nov.), t. 52, s. 349.

Memsahib (1980) i *Scenes in the Life of...* (1982). Kolejnym etapem było podjęcie bezpośredniego dialogu ze znanymi tekstami europejskiego kanonu teatralnego (Gogol, Büchner, Molière, Szekspir, Sofokles, Czechow, Brecht) przez pryzmat indyjskiej tradycji i estetyki teatralnej⁵³. Dla tych właśnie przedstawień Verma zaproponował formułę „Binglishing the stage”⁵⁴, a następnie formę tradaptacji. Tym samym „dokonał »uinnienia« (*othering*) tekstów klasyków”⁵⁵.

Tradaptacja *Tartuffe* (1990) jest reprezentatywna dla całego nurtu *Binglish* z kilku względów. Po pierwsze, została zrealizowana przez pierwszy i obecnie najstarszy azjatycki zespół teatralny. Po drugie, dyrektor artystyczny Tara Arts, Jatinder Verma, jako pierwszy wykorzystał i zmodyfikował formę tradaptacji, zaproponował nazwę *Binglish* i napisał szereg tekstów krytyczno-teoretycznych wyjaśniających nową praktykę estetyczną na scenie brytyjskiej. Po trzecie, wreszcie, estetyka zaproponowana przez Verma wyznaczyła nowy kierunek, którym podążyły inne kompanie azjatyckie i czarnoskóre (na przykład Talawa, Tamasha, Mehtaab)⁵⁶.

Tradaptacja

Verma zaczerpnął termin *tradaptacja* (złożenie słów: translacja + adaptacja) od francusko-kanadyjskiego reżysera Roberta Lepage⁵⁷, który także zapożyczył go od swego tłumacza Michela Garneau dla określenia „aneksji starych tekstów do nowych kontekstów kulturowych”⁵⁸. Termin ten ma uwypuklać procesy tłumaczenia i transformacji, które zachodzą w czasie przetwarzania i negocjowania tradycji i języków kultury źródłowej dla kultury przyjmującej. Podczas gdy Lepage

53. Graham Ley, *British Asian Theatre*, w: *Encyclopedia of Contemporary British Culture*, red. Peter Childs, Michael Storry, Routledge, London–New York 2013, s. 36.

54. „»Binglishing the stage« oznacza tworzenie tradycji teatru, który jest czarny i angielski; eksplorowanie odmiennej praktyki teatralnej, która łączy fragmenty różnych kultur, stawia kulturową hybrydyczność w centrum sceny; wskazuje jednocześnie dwie perspektywy azjatyckiego teatru: perspektywę pamięci ziem przodków w Indiach i Pakistanie oraz perspektywę refleksji i przetworzenia (*refraction*) współczesnej Anglii” (Jatinder Verma, „*Binglishing*” the Stage: A Generation of Asian Theatre, w: *Theatre Matters: Performance and Culture on the World Stage*, red. Richard Boon, Jane Plastow, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 133).

55. Verma, „*Binglishing*” the Stage..., s. 129.

56. Hingorani, *British Asian Theatre*..., s. 100.

57. Zob. Louise Ladouceur, *Dramatic Licence. Translating Theatre from One Official Language to the Other in Canada*, przeł. Richard Lebaau, University of Alberta Press, Edmonton 2012, s. 18, 63–133.

58. Verma, *The Challenge of Binglish*..., s. 198. Praktykę artystyczną Lepage’a i współpracę z Garneau gruntownie opisuje Anne Brisset, *A Sociocritique of Translation: Theatre and Alterity in Quebec, 1968–1988*, przeł. Rosalind Gill, Roger Gannon, University of Toronto Press, Toronto 1996, s. 193–257.

i Garneau pracowali na materiale europejskim i kanadyjskim, Verma wykorzystuje formę tradaptacji dla wyrażenia heterogenicznej tożsamości brytyjskich Azjatów i „binglishuje” angielską scenę („Binglishing the stage”) ⁵⁹. Twórca użył terminu tradaptacja po raz pierwszy dla przedstawienia *Tartuffe* zrealizowanego w 1990 roku na zamówienie Royal National Theatre jako pierwszy niebiały reżyser pracujący dla tej narodowej sceny ⁶⁰. Sztuka jest relokowana do XVII-wiecznych Indii. Można zarzucić, że takie realizacje nie są niczym nowym w teatrze: relokowanie i uwspółcześnianie jest od dawna stosowaną praktyką w europejskim i brytyjskim teatrze ⁶¹, ale proces tradaptacji idzie dalej, jest czymś więcej niż reinterpretacją sztuki dla odnalezienia trafnych paralel (jak w najnowszych adaptacjach Szekspira). Tradaptacja, w rozumieniu Vermy, jest dogłębnym przetworzeniem i przemyśleniem na nowo oryginalnego tekstu, a następnie jego tłumaczeniem i translokacją do nowego, nieeuropejskiego kontekstu estetycznego ⁶². Ma na celu zmuszenie widza do konfrontacji z własnym ja poprzez ekspozycję na prze-pisany (*re-written*) ⁶³ na nowo (najczęściej kanoniczny) tekst źródłowy.

Wybory tekstów przez Vermę nie są przypadkowe, ponieważ zawsze opierają się na dogłębnym badaniu i poszukiwaniu związków z teraźniejszością. W przypadku Moliera nie było inaczej. Verma wskazuje takie analogie jak: trupa Moliera, tak jak Tara Arts, była wędrownym zespołem przez kilkanaście lat; ostatecznie Molier zakończył swoje peregrynacje występami na dworze królewskim Ludwika XIV w Paryżu, a Verma miał wystawić *Tartuffe*’a dla Royal National Theatre w Londynie ⁶⁴. Twórczość Moliera rozwijała się pod wpływem włoskiej komedii dell’arte, która była formą ludową, a charakteryzowało ją nie słowo, lecz gest, ruch, ekspresja całego ciała, maski i akrobatyka i muzyka ⁶⁵, podobnie teatr ludowy w Indiach opierał się na akrobatyce, muzyce i maskach ⁶⁶.

59. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 198. Szerzej o tej praktyce teatralnej w odniesieniu do kilku zespołów teatralnych piszą Giovanna Buonanno, Victoria Sams, Christiane Schlote, *Glocal Routes in British Asian Drama: Between Adaptation and Tradaptation*, „Postcolonial Text”, 2011, t. 6, nr 2, s. 1–18.

60. Tę samą metodę zastosował w adaptacji *Mieszczanina szlachcicem* (1994, Tara Arts) czy *Cyrano de Bergerac* (1995). Należy podkreślić, że forma tradaptacji została wykorzystana w wielu innych przedstawieniach Vermy, a także przejęta przez inne teatry azjatyckie (nie jest zatem wyłącznie charakterystyczna dla Vermy, jak pisze Monica Randaccio, *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca...*, s. 24).

61. Zob. Małgorzata Sugiera, *Wariacje Szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Universitas, Kraków 1997.

62. Derrick Cameron, *Tradaptation. Cultural Exchange and Black British Theatre*, w: *Moving Target...*, s. 17.

63. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 75.

64. „jeśli [National Theatre] to nie jest dwór królewski, to co jest lepszego?”, s. 285.

65. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193. Na temat mobilności kulturowej teatralnej tradycji komedii dell’arte zob. Bal, *Lokalność i mobilność kulturowa teatru...*

66. Verma, J. Verma at the Manchester University Drama Department..., s. 285.

Istotny był również czas, kiedy Verma otrzymał zlecenie realizacji wybranej przez siebie sztuki, a mianowicie krótko po tym, jak Salman Rushdie został obłożony fatwą przez ajatollaha Chomeiniego za *Szatańskie wersety*. Spowodowało to, że wybór religijnej satyry stał się oczywisty dla Vermy⁶⁷: „*Tartuffe* wydał mi się zbawiennym przypomnieniem, że absurdalne działania, czasami, przybierają pozór religijnej gorliwości”⁶⁸. Warto tutaj przypomnieć niezwykle trafne ustalenia Aaltonen, która zauważa, że teatr jest zawsze formą odpowiedzi na bieżące problemy zaistniałe w danej społeczności: „Funkcja obcej sztuki jest ważna w takim zakresie, że pomaga wyrazić rozmaite kwestie, które są aktualnie na wokandzie całej społeczności lub pewnej jej grupy. Istnieje wiele przykładów, kiedy to zagraniczni klasycy zostali wprzęgnięci w służbę sprawom patriotycznym czy subwersywnie wykorzystani dla lokalnych potrzeb”⁶⁹.

Verma dostrzegł podobne tradycje komizmu u Moliera i Bhavai⁷⁰, gudzaratyjską formą teatru, dlatego też jego realizacja połączyła te dwie konwencje w zastosowanym chwycie konstrukcyjnym teatru w teatrze (*play within a play*) odgrywanym przez dwójkę wędrujących artystów z prowincji Dekan. Wszystko to zostało ujęte w ramę narracyjną odwiedzin Francuza Berniera na dworze XVII-wiecznego władcy Aurangzeba (imperium Mogołów). Współczesna mobilność ludzi (podróże Berniera) i tekstów w globalnym świecie znajduje odbicie w ramowej opowieści sztuki w historii analogicznych form transferu kulturowego i translacji w okresie XVII wieku, w momencie gdy jedna z artystek proponuje, że zabawi władcę tłumaczeniem sztuki z „farangis” (języka francuskiego) napisaną przez niejakiego „Mooliey”⁷¹ i przetłumaczoną przez poetę-aktora Pandita Ravi Varmę⁷². Władca zgadza się na zaproponowaną formę rozrywki, wskazując gościowi z Francji, że taka tłumaczona „opowieść będzie odpowiednim wspomnieniem, które będzie mógł przekazać swojemu królowi po powrocie, iż na dworze Aurangzeba w tak odległym Hindustanie przypomniano ci o domu” (*Tartuffe* 2).

Zdaniem badaczek Buonananno, Sams i Schlote zgoda cesarza na wystawienie tej francuskiej sztuki przez aktorów z rejonu Dekan (historycznie w opozycji do władzy Mogołów) przedstawia fanatycznego tyrana Aurangzeba, jako bardziej

67. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193; Ley, *Theatre of Migration...*, s. 355.

68. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193.

69. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage...*, s. 90.

70. Verma, *Sorry, No Saris!*, s. 193; por. Ley, *Theatre of Migration...*, s. 354.

71. Jatinder Verma, *Tartuffe: A „Translation” from the Play by Moliere*, s. 2 (niepublikowany maszynopis). Odtąd stosuję skrót *Tartuffe* w tekście po cytacie.

72. Nazwisko poety-aktora-tłumacza, który występuje przed władcą, jest aluzją do reżysera Jatindera Vermy, który przetłumaczył sztukę Moliera. W ten sposób Verma rozpoczyna konsekwentne przełamywanie *teatralności* sztuki i dialog z widownią. (Teatralność rozumiem jako „wszystko to, co w przedstawieniu [...] traktowane jest jako charakterystyczne dla teatru lub sceny”. Pavis, *Słownik terminów teatralnych...*, s. 545).

tolerancyjnego wobec obcych niż współczesne nam rządy irańskich ajatollahów. „W świetle dekretu Chomeiniego i brutalnego stłumienia jakiegokolwiek sprzeciwu oraz globalnych konsekwencji wobec Rushdiego i innych muzułmanów na całym świecie, satyra sztuki obnażająca sztuczną pobożność i patriarchalną tyranię w hinduskim domostwie (inscenizowana dla dworu Aurangzeba i jego francuskiego gościa) pokazuje, że przeplatanie się elementów rodzinnych, lokalnych i globalnych nie jest wyłącznie muzułmańskim lub jedynie współczesnym zjawiskiem”⁷³.

Ewolucja: przekład-adaptacja-tradaptacja

Tłumaczenie *Tartuffe’a* Vermy jest modelowym przykładem tradaptacji, czyli, powtórzmy raz jeszcze, relokowania klasyków do nowych kontekstów kulturowych. Jak zaznaczyłam wcześniej, w przypadku tego typu przekładów dramatu akcent pada nie na inscenizacyjność (*performability*), ale na transfer kulturowy wybranych idei. Analiza przekładu przebiegnie dwukierunkowo: najpierw przedstawię wybrane modyfikacje tekstu (poziom tekstowy), a następnie przejdę do zarysowania ogólnego transferu idei, konwencji (poziom sytemu teatralnego, dyskursu społecznego). Modyfikacje tekstu oryginału przebiegają na dwóch poziomach: makro- i mikrotekstualnym. Na poziomie makrotekstualnym Verma zmienił kompozycję sztuki, ograniczył liczbę *dramatis personae*, dokonał wielu skrótów i wprowadził nowe wątki. Verma, jak wspominałam, wykorzystał chwyt konstrukcyjny teatru w teatrze i wprowadził sztukę ramową. Rama sztuki umiejscowiona jest na dworze sułtana Aurangzeba goszczącego przybyśza z Francji, Berniera. Na dwór przybywa także trupa wędrownych aktorów. To oni proponują wystawienie przedstawienia pod tytułem „A Tale of Tartuffe-e-ji in the House of Orgon” (*Tartuffe* 20). Sztuka ma trzy części, tak jak pierwotnie komedia Moliera, i kończy się wygnaniem Orgona i jego rodziny z domu. Jednak takie zakończenie nie podoba się Ministrowi (grozi śmiercią Poecie i jego towarzysze), więc Poeta komponuje szczęśliwe zakończenie. Jest to nawiązanie do skomplikowanej historii kompozycji komedii Moliera – dezaprobaty i niechęci wobec tej sztuki na dworze i sugestii króla Ludwika XIV, aby Molier zmienił fragmenty i dopisał kilka aktów⁷⁴. Verma oddaje intrygi na dworze sułtana, nawiązując do knoń przeciwno Molierowi i pokazuje, że krytyka i ograniczanie wolności wypowiedzi artystów w XVII-wiecznej Francji, w Indiach czy obecnie wobec Rushdiego, choć

73. Buonanno, Sams, Schlote, *Glocal Routes in British Asian Drama...*, s. 6.

74. Noël Peacock, *Molière Nationalised: Tartuffe on the British Stage*, w: *The Cambridge Companion to Molière*, red. David Bradby, Andrew Calder, Cambridge UP, Cambridge 2006, s. 185; Molier, *Świętoszek*, przeł. Tadeusz Boy-Żeleński, Ossolineum, Wrocław et al. 1976, s. viii–xi.

przybiera różne formy, jest niezmiennie taka sama w swej istocie. Zostało to celnie ukazane w knowaniach Ministra, który przebiegle i skutecznie podburza sułtana przeciwko artystom:

Minister: Obawiam się, że ci aktorzy mogli nas przechytrzyć, Jaśnie Wielmożny Panie.

Władca: Co masz na myśli?

Minister: Ów poeta – nawet jeśli tylko powtarzał słowa tego obcokrajowca Muliey – przeczy Sprawiedliwości. Proszę rozważyć, Wasza Wysokość, że sugerowanie, że nie ma sprawiedliwości na tym świecie, że na tym świecie hipokryta i oszust może, w imię Boga, zamienić zło w dobro – to zaprzeczać, że istnieje sprawiedliwy Władca; Władca, który ma władzę, aby czynić dobro. To nie jest właściwa wiadomość dla naszego obcego gościa, którą mógłby zanieść z powrotem do swego Króla w dalekiej Francji!

Władca: Jam jest Sprawiedliwość!

Minister: Tak właśnie, Wasza Wysokość. Ten fakt poeta i jego kobieta raczyli zignorować.

Władca: Ściąć ich! (*Tartuffe* 31)

Dodatkowo fakt, że ten sam aktor gra sułtana, a następnie Orgona w masce, obnaża nierozzerwalny związek między władzą absolutną i bigoterią. Noël Peacock zauważa, że tradaptacja Vermy ukazuje ścisły związek między polityką i religią, odzwierciedlając szczególnie te kraje, gdzie władza absolutna jest podtrzymywana przez fundamentalistyczne religijne wierzenia i praktyki⁷⁵.

Rama sztuki bazuje na konwencji ludowego teatru indyjskiego. Poeta ubiera maskę Ganeśy i rozpoczyna pisanie sztuki jego trąbą⁷⁶. Kobieta recytuje modlitwę rytualną w języku hindi i wprowadza w treść sztuki (ekspozycja, [*Tartuffe* 2–3]). Całość ekspozycji napisano wierszem, co ponownie nawiązuje do oryginalnej wersyfikacji Moliere. Ponadto na poziomie makrotekstualnym, Verma wykreślił postaci Walerego (ukochanego córki Orgona), Kleanta (szwagra Orgona) i niektórych służących i wprowadził nowych aktorów: Poetę, który pisze i tłumaczy przedstawianą sztukę, rozmawia z innymi postaciami (przejmuje częściowo rolę Kleanta, ale jest także emanacją roli samego Vermy w tworzeniu nowej formy teatralnej) i z widownią, Kobietę (towarzyszkę Poety), która również prowadzi dialog z innymi postaciami sztuki, jak i samym Poetą, napominając go, ponagla-

75. Peacock, *Molière Nationalised...*, s. 186.

76. Ganeśa – bóstwo hinduistyczne z głową słonia i ciałem człowieka; patron uczonych i nauki, opiekun ksiąg, liter, skrybów i szkół. Ganeśa usuwa wszelkie przeszkody i zapewnia powodzenie w najróżniejszych przedsięwzięciach, dlatego ceremonie religijne zaczyna inwokacją skierowaną do niego, a dzieła literackie otwiera zwykle poświęconą mu dedykacją. Pod dyktando legendarnego Wjasy Ganeśa miał spisać własnym kłem *Mahabharatę* lub też (według innych wersji mitu) pod dyktando Walmikiego spisać *Ramajanę* (Louis Frédéric, *Słownik cywilizacji indyjskiej*, przeł. zespół pod kier. Przemysława Piekarskiego, Wydawnictwo „Książnica”, Katowice 1998, s. 287–288).

jąc, aby pisał i tłumaczył dalej, oraz role Ministra, władcy Algamira Aurangzeba i gościa z Francji Berniera. Jeżeli chodzi o skróty, to reżyser skreślił większość dłuższych przemów postaci Moliera (na przykład scena krytyki Pani Pernelle wszystkich domowników (I,1)⁷⁷, spotkanie Elmiry z Tartuffe'em (IV, 5)⁷⁸, a skupił się wyłącznie na wypowiedziach prowadzących akcję sztuki do przodu. Wprowadził kilka nowych kwestii, na przykład syn Orgona jest zakochany w siostrze narzeczonego córki Orgona (jeśli ona nie wyjdzie za mąż za Valli Khana, to i on nie otrzyma ręki jego siostry (*Tartuffe* 7), Munmauji i Valli przekazują sobie wiadomości przez gołębie pocztowe (*Tartuffe* 8), Tartuffe wchodzi do domu Orgona na plecach służącego, aby nie deptać robaków (*Tartuffe* 13).

Na poziomie mikrotekstualnym Verma zastąpił realia kultury europejskiej elementami kultury indyjskiej oraz wplótł nawiązania intertekstualne. Ponieważ tłumacz-reżyser zmienił miejsce akcji z Francji na Indie, wprowadził tym samym realia kultury indyjskiej w zakresie wierzeń („Ganesha”, „Ravana”, „Parvati”, „Sita”, „Shaitan”, „Hanuman”, wiara w reinkarnację *Tartuffe* 1, 21, 10, 12, 12, 17, 20, 16), zwyczajów („caste of brahmin priests” – kasta mnichów, „caste of Untouchables” – kasta niedotykalnych, „Tamasha” – okazałe widowisko, „circle the fire seven times as man and wife” – okrążyć ognisko siedem razy jako mąż i żona, spędzić resztę życia na modliwie nad brzegiem Gangesu, fakir, *Tartuffe* 2, 2, 4, 8, 22, 15), form adresatywnych („Bernier-sahib”, „Ji sahib?”, *Tartuffe* 2, 4), imion własnych (Almirah⁷⁹ (żona Orgona), Bibi (matka Orgona), Munmauji (córka Orgona), Tameez (syn Orgona), Zhorbai (służąca), sufiks -ji dodawany do imienia dla wyrażenia szacunku: Tartuffe-ji, Almirah-ji, Orgon-ji, *Tartuffe* 24, 22), sposobów powitań i pożegnań („Namaskar”, „Salaam”, *Tartuffe* 6, 20), nazw ubrań („kameez” – długa tunika, „dhoti” – tradycyjny strój męski, „salwar” – szerokie spodnie, *Tartuffe* 4, 4, 12, 14, 17), żywności („brain massaal” – mózdzek przyprawiony masalą, „quails in tandoor” (przepiórki z pieca), „saffron” – szafran, „sherbet” – sorbet, *Tartuffe* 4, 4, 12, 20), chorób („kala-azhira” – leiszmanioza, „Dum-dum fever” – gorączka dum-dum, „Delhi boil” – biegunka, *Tartuffe* 4) oraz innych leksemów niezwiązanych z wymienionymi kategoriami (na przykład „Durbar” – dwór indyjskiego władcy, „kismet” – los, „Koh-i-noor” – diament, „chup” – cicho, *Tartuffe* 1, 3, 15, 18). Przytoczę jeden fragment dla zilustrowania transferu kultury indyjskiej do sztuki Moliera; będzie to scena pierwszego spotkania Orgona ze Tartuffem:

77. Molier, *Świętoszek*, s. 21–31.

78. Molier, *Świętoszek*, s. 116–124.

79. Imię żony Orgona *Almirah* jest tzw. imieniem znaczącym i wytwarza humor słowny i sytuacyjny: *almihra* – oznacza w języku angielskim szafę, a Verma zmienił scenę podsłuchiwania spotkania żony Almiry z Tartuffe'em, kiedy to Orgon zamiast pod stół (jak w oryginale), chowa się do szafy właśnie.

Orgon: Oh, if only you had seen him that first morning I met him [...]. He came into the temple [...] wearing a face like that of the great Buddha. Gently sat cross-legged next to me – a simple coat on his body, a yellow sash round his waist, dirt on the soles of his feet, the very picture of a man who has found God's ear by devotion alone! He mumbled mantras, kissed the dung-caked floor time and again and when I got ready to leave, he ran on ahead to offer me, at the temple gate, holy water from the Ganges itself [...]. And since that day it [my house] has flourished as if graced by Goddess Lakshmi herself! (*Tartuffe* 5)

Dla porównania oryginalna scena z komedii Moliera:

Orgon: Ach gdybyś wiedział, jak go poznałem niechący,
[...] Każdego dnia biedaczek ten o słodkiej twarzy
Opodał mnie pokornie klękał u ołtarzy,
A zapał, z jakim wznosił do nieba swe modły,
Oczy wszystkich obecnych wciąż ku niemu wiodły:
To wzdychał, to się krzyżem rozkładał na ziemi,
[...] A gdym wychodził, za mną pospieszał w zawody,
Aby w drzwiach jeszcze podać mi święconej wody.
[...] Słowem, niebo go wwiodło w domu mego progi,
A z nim weszła pomyślność wszelka, spokój błogi⁸⁰.

Na przykładzie tej jednej sceny widzimy jak dogłębnie tłumacz zmienił tekst, aby odzwierciedlał kulturę indyjską: Tartuffe jest fakirem, a więc zamieniono kościół na świątynię, Boga na Buddę, klęczenie na pozycję w siadzie skrzyżnym, wodę święconą na wodę z Gangesu. Większość z powyżej wspomnianych realiów jest zrozumiała lub przynajmniej rozpoznawalna dla angielskiej widowni, ale jest także wiele fragmentów niezrozumiałych i nietłumaczonych, dla przykładu leksemy, takie jak: „Durbar”, „tamasha”, „Raam, Raam!”, „Namaskar”, „Shabaash”, „Shantih”, „Tujhko paana zindagi hai...”, „Jai Shiv Shankar”, „bhaia”, „haraam zada”, *Tartuffe* 1, 2, 5, 7, 8, 9, 13, 14, 29⁸¹. W całej sztuce jest ponad sześćdziesiąt wtrąceń w językach hindi, pundżabi i bengali, co przyczynia się do forenizacji sztuki i nie pozwala widzom zapomnieć, że oglądają Moliera z perspektywy kultury indyjskiej⁸². Z drugiej strony, część słów stanowi, rzadko obecnie używane, zapożyczenia z wymienionych powyżej języków z okresu kolonizacji brytyjskiej.

Taka wielogłosowość jest świadomą artystycznym decyzją, wyróżniającą cechą nowej praktyki teatralnej (*Bilingual*), ponieważ Verma wielokrotnie krytykował rzekomo multikulturowe przedstawienia, gdzie wszyscy aktorzy (biali

80. Molier, *Świętoszek*, s. 40.

81. Za wyjaśnienie niektórych słów i zwrotów dziękuję Pani Doktor Sabinie Swecie Sen-Podstawskiej.

82. Innym powodem, dla którego Verma celowo pozostawił pewne słowa i frazy nietłumaczone, jest zamiysł wywołania interakcji w obrębie wielonarodowościowej widowni.

i czarnoskórzy) posługiwali się, mniej lub bardziej udanie, standardową brytyjską wymową. W przeciwieństwie do tego podejścia, obsada w sztuce *Tartuffe* używa różnych języków, dialektów i akcentów: „niektórzy z naszych aktorów są rodzimymi użytkownikami angielskiego; inni wnoszą rytm własnych rodzimych języków, używając angielskiego. Mamy jednego aktora z Bombaju, który mówi taką odmianą, którą wprowadził Salman [Rushdie] w powieści *Dzieci północy*”⁸³.

Wszystkie wprowadzone zmiany służą transferowi kulturowemu na wielu poziomach. Jak rozumiał go Verma (podobnie do Musnera i Greenblatt) transfer to przepływ idei, nie dominacja jednej nad drugą; transfer zawsze zachodzi w obie strony⁸⁴. Transfer elementów kultury indyjskiej, który został zarysowany powyżej, można określić mianem transferu na mikroskalę w obrębie danego utworu literackiego, jednak trzeba pamiętać, że Verma zrealizował tę sztukę na deskach najbardziej prestiżowego teatru brytyjskiego *Royal National Theatre*, teatru-instytucji (a więc siła oddziaływania była znacząca) oraz, że Tara Arts jest zespołem podróżującym po Wielkiej Brytanii i wystawiała *Tartuffe*’a wielokrotnie poza Londynem⁸⁵. Przede wszystkim, jednak, właściwy i najistotniejszy transfer kulturowy przebiegał na makroskalę. Po pierwsze, Verma przeniósł formułę tradaptacji praktykowaną przez Lepage’a w Kanadzie do tradycyjnego teatru angielskiego. Jednak zgodnie z teoretycznymi ustaleniami Espagne’a forma ta uległa modyfikacji na potrzeby nowego kontekstu kulturowego i nowych treści. Następnie konwencja tradaptacji zaczęła migrować wewnątrz Wielkiej Brytanii, gdy inne mniejszościowe grupy teatralne zaczęły z niej korzystać w swoich produkcjach (np. Talawa Theatre Company czy Tamasha Theatre Company)⁸⁶. Po drugie, poprzez swoją koncepcję *Binglish* Verma wprowadził na scenę nie tylko różne akcenty języka angielskiego, rozbijając dominację wzorcowej wymowy brytyjskiej, tzw. *Received Pronunciation*, ale także inne języki indyjskie (pundżabi, bengali, tamilski). Również ta idea została przejęta przez nowo powstające azjatyckie i czarnoskóre zespoły teatralne (np. produkcja *Króla Lira* przygotowana przez Talawę wykorzystała dialekty karaibski i zachodnioafrykański czy produkcja *Women of Dust* Tamashy – Hindi i Radżastanu)⁸⁷.

83. Jatinder Verma, cyt. za: Cameron, *Tradaptation...*, s. 21.

84. Verma, *The Challenge of Binglish...*, s. 196.

85. Jatinder Verma, *British South Asian Theatre Memories* <<https://www.youtube.com/watch?v=4WcJux902S8>> (07.06.2017). Na wpływ teatru Vermy na rozwój innych teatrów mniejszościowych wskazują Graham Ley, *Theatre of Migration...* oraz Dominic Hingorani, *British Asian Theatre...*

86. Godiwala Dimple, *Alternatives within the Mainstream: British Black and Asian Theatres*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006.

87. Dimple, *Alternatives within the Mainstream...*, s. 132–139, 187–195.

Tradaptacja, relokacja kulturowa klasyków, negocjacje językowe, heteroglosja, inicjacja ruchu nowych teatrów mniejszościowych, czyli wprowadzenie mobilności kulturowej na hermetyczną oficjalną scenę kulturową zostały dostrzeżone już na początkowym etapie przez jednego z recenzentów i zaklasyfikowane jako zagrożenie dla tradycyjnego teatru brytyjskiego: „w przypadku przedstawienia *Troilus and Cressida* Jatindera Vermy czuję nadchodzący atak skostniałego nacjonalizmu: cholerny outsider wprasza się do klubu bez zaproszenia, nie zna zasad [...]. W końcu, jeśli nie wkrótce, klub będzie musiał znaleźć na to miejsce”⁸⁸. Obecnie teatr Jatindera Vermy (jak i inne teatry mniejszościowe) stanowi niezbywalny element brytyjskiej sceny teatralnej, możemy zatem mówić o *udanym* transferze kulturowym, kiedy to transferowane treści i idee (rozumiane jako *spiritus movens*) zainicjowały proces zmian w kulturze przyjmującej⁸⁹.

Autorka pragnie podziękować Dyrektorowi Artystycznemu Tara Arts Jatinderowi Vermie za wyrażenie zgody na wykorzystanie tłumaczenia i scenariusza sztuki *Tartuffe* oraz Pani Jyoti Upadhyay (Menadżerowi ds. Marketingu i Komunikacji, Tara Arts) za udostępnienie materiałów archiwalnych teatru Tara Arts w Londynie.

88. Irving Wardle, *Independent on Sunday*, 03.10.1993, cyt. za Verma, *The Challenge of Bilingual...*, s. 194–195.

89. Pick, *Czym jest transfer kultury?*, s. 257. Pick podaje także przykłady nieudanego transferu kulturowego, s. 263.